Historia de la literatura argentina

63 La literatura después de las vanguardias III

Julio Cortázar
Ricardo Piglia
Juan José Saer
Santiago Kovadloff
Carlos Gamerro
José Pablo Feinmann



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



"Sin título", de Antonio Seguí
(acrílico, 1987)

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboró:
Melina Cothros y Gaspar Lloret Kersman

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Taco original
de Gustavo Daniel Fernández,
aparecido en la revista *Lyra*

La literatura después de las vanguardias III

La reconstrucción del ensayo

En el *Diálogo* que mantuvieron en la Universidad Nacional del Litoral, Saer le dijo a Piglia que le gustaría saber "cuál es el fundamento estético o poético de la incorporación del ensayo en la forma narrativa, teniendo en cuenta la definición del ensayo hecha por Adorno en *El ensayo como forma* y no la concepción del ensayo como una suerte de comunicación científica", a lo que Piglia respondió: "La pasión de las ideas tiene más intensidad que la retórica de las pasiones" que suelen indagar las novelas. Más allá de que muchos escritores experimentaran la mezcla del ensayo con otras formas narrativas, el género tuvo un desarrollo propio en las décadas signadas por la violencia que instaló el Proceso. A fines del '69 y principios de los '70, el escritor colombiano Oscar Collazos criticó, en un artículo del periódico *Marcha* de Montevideo, las ironías de Cortázar sobre la literatura comprometida. La réplica del argentino no se hizo esperar, aunque su cortesía hizo de la polémica un diálogo contenido. Los mismos modales quiso hacer primar Cortázar, al menos públicamente, en sus discusiones con Viñas, expuestos en parte en la revista *Hispamérica* (1972). Como Viñas, que le enrostra a Cortázar contradicciones ideológicas y estéticas, Heker también lo resiste en los '80. Entre la intolerancia más o menos disimulada de la crítica y el enjuiciamiento apasionado de los colegas, los ensayos literarios de los '70 y los '80 discutían sobre literatura pero exponían, con diferentes grados de evidencia, cuestiones éticas, morales, políticas. "La emergencia de intelectuales y artistas de nuevo tipo, profesionalizados y ligados de manera más indirecta (más anónimamente también) con su público" era una preocupación declarada, por ejemplo, en antologías como *Literatura y sociedad* (1977), del Centro Editor de América Latina, en la que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo



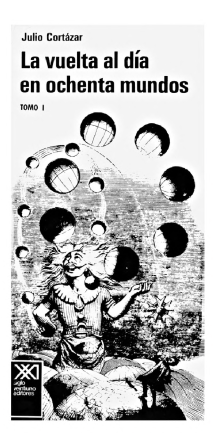
Juan José Saer y Ricardo Piglia

reunieron fragmentos de ensayos extranjeros, clásicos y modernos, sobre las relaciones entre arte y vida, propaganda y ciencia o en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1983), que esos mismos autores dedicaron "A Boris Spivacow, nuestro editor, por el espacio que abrió y supo mantener, en los peores momentos, dentro de la cultura argentina". En 1984, en los albores de la democracia recuperada, Sarlo dio una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que después se publicó en el primer número de la revista *Espacios de crítica y producción* de la misma Facultad: allí subrayó la ineficacia del intelectual atrapado por el academicismo; la idea la sostuvo en 1988 cuando en una encuesta de esa revista afirmó que los ensayos críticos producidos en la universidad eran comprensibles solo para los colegas debido a las sutilezas de especialistas que los regían. Desde esa perspectiva, se percibió una decadencia de la prolífica tradición del ensayo nacional. Restablecida la democracia, el género se vislumbraba como otro de los espacios que había que reconstruir. Y dio pruebas de que tiene intensa vitalidad. Mientras los espacios académicos nutren a los especialistas que reescriben sus investigaciones para un público más extenso, los periódicos alimentan la comunicación de esa audiencia más amplia con profesores, filósofos, poetas, narradores, dramaturgos, en formas más breves del ensayo, que estimulan la avidez general por la reflexión crítica de personalidades como José Pablo Feinmann, Horacio Verbitsky, Santiago Kovadloff, Martín Caparrós, Eduardo Anguita, Noé Jitrik, Carlos Gamerro, entre otros. Con discursos que no relegan la función estética del lenguaje (los escritores no olvidan que el deleitar y el conmover son esenciales para convencer al otro en cualquier polémica), los ensayos producidos desde los '70 vienen tratando de releer la literatura y la historia nacionales para conjurar la violencia endémica, física o simbólica.

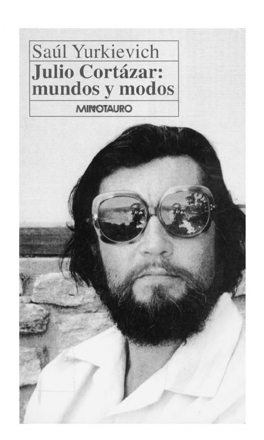
Variaciones sobre el desarraigo

SILVINA MARSIMIAN

Afín al surrealismo y la filosofía existencialista, Julio Cortázar piensa que la escritura de cuentos y novelas consiste en el ejercicio de trasponer límites que la literatura canónica impone y en cooperar, mediante nuevas estrategias narrativas, en la comprensión que el hombre tiene de sí mismo. Narrar, para él, implica un modo de conocimiento y un trabajo de reflexión y el relato, una metáfora de la vida. Pero en la tentativa de bucear en inéditas formas literarias para dar cuenta del mundo contemporáneo, fracturado, caótico y violento, en que se amenazan la identidad y la supervivencia, Cortázar advierte que el lenguaje es su primer oponente. Un "código falseado por dos mil años de civilización occidental", bastardeado por el uso cotidiano o disfrazado por voces de académicos, administrativos o poetas trasnochados, debe ser sometido a un proceso de higiene intelectual para que se vuelva "poroso, vital, significativo". Esta tarea que, para Cortázar, no compete a gramáticos ni filólogos es central para la literatura que cuestiona al hombre en su seguridad de "ser instalado", "hecho y acabado". En *Teoría del túnel* –ensayo escrito en 1947 pero publicado post mortem–, describe un programa sobre la novela, luego practicado en *Rayuela*. Recorre la historia del género y lo reformula, abandonando convenciones arbitrarias, distantes de la angustia existencial del escritor, que es la de todo hombre.



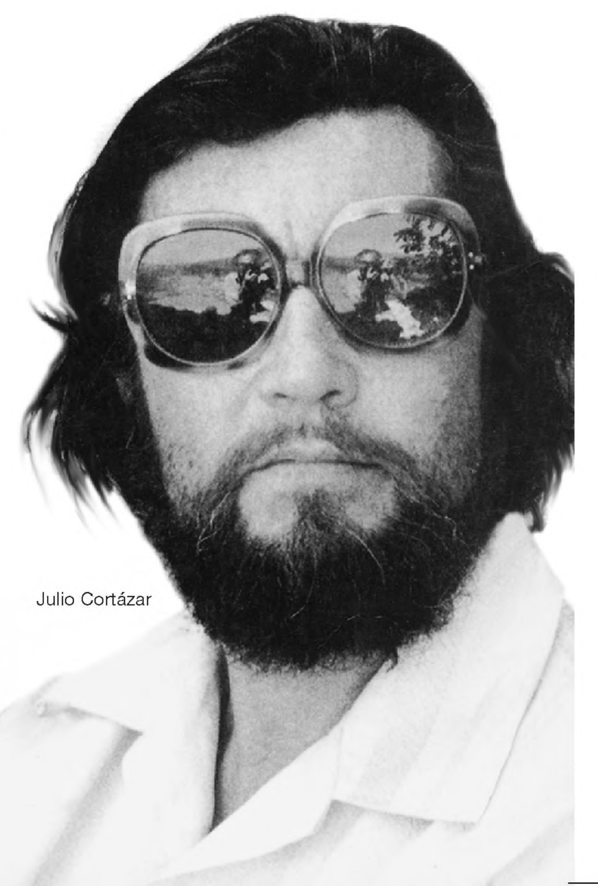




Tapas de la 21ª edición de *La vuelta al día en ochenta mundos;* y de la 15ª edición de *Último Round,* de Julio Cortázar y de Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*

El capítulo 34 de *Rayuela* es ejemplo: intercala dos historias; una corresponde a las líneas impares (un texto de Pérez Galdós, que está leyendo la Maga) y otra, a las pares, que muestra el pensamiento crítico de Oliveira sobre las novelas mal escritas, como la de Pérez Galdós, con "frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas" en un lenguaje empobrecido, cursi, inútil. El "avance en túnel" de Cortázar, a través del que se destruye para construir, se vuelve contra la palabra desde la palabra misma y denuncia un tipo de literatura que repite con distorsión la realidad. Una "necesaria y lustral tarea de restitución" precede a la creación de otro género, cuyas fuentes son *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont y *Una estación en el Infierno* de Rimbaud, transgresores del lenguaje y del género para acceder a lo "plenamente humano". En la nueva novela de Cortázar, en la que lo narrativo coexiste con lo poético, el desarrollo lineal de la trama cede a la superposición de experiencias vividas y hay saltos y conexiones imprevisibles. Así *Rayuela* es una amalgama de partes sueltas (episodios narrativos, citas, letras de canciones, frases o versos en lengua extranjera, artículos científicos, cartas de lectores), tendientes a romper la rutina lectora con su aspecto de material en gestación y de carácter múltiple. Abolidas las exclusiones, la obra se torna abierta a la interacción con el lector que Cortázar denomina "macho", es decir, el que toma parte activa en la creación de la obra, cocreador y copartícipe de la existencia: el autor "le da (al lector) así como una arcilla significativa, un comienzo de novelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operan-

do un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento)" (*Rayuela*, cap. 79). La discusión de los géneros en el interior de su producción (primero en *Los reyes*, 1949 –texto dramático escrito en prosa pero con intención poética–; en las "estampas" de *Historias de cronopios y de famas*, 1962) y la estética de lo fragmentario, discontinuo y simultáneo se concretan en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969), libros –como *Rayuela*– llenos "de agujeros y de aperturas", que "no tienen voluntad de totalización propia de una obra. Son una acumulación de textos independientes" –dice el autor, aludiendo a poemas, informes, ensayos, narraciones, reseñas, que los conforman–. "Nacen un poco de la nostalgia por esos almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta las maneras de plantar zanahorias y poemas. La única unidad posible (...) proviene de que todos los textos fueron escritos por mí". La técnica del collage, que integra textualidades disímiles e independientes, en un conjunto abierto y multirreferencial, espacio de cruces y tensiones en constante devenir, es –como señala Yurkievich– una suerte de *imago mundi*: "a una realidad diversa, dispersa, difusa y profusa corresponde una figura heterogénea, arbitraria, discontinua y fragmentaria". "Desescribir", "salir" de la escritura convencional, no "escribir palabras con un sentido" sino "transcribir un sentido con palabras", parece ser el fin de esta literatura que se desvía de cualquier esquema preexistente y propone un "des-orden" positivo: explora el vínculo entre persona y mundo que ve en la figura de la "rayuela" (la novela con ese título y los "almanaques" que obligan al lector a jugar y a elegir qué leer y cómo leer) el camino del autoanálisis y también una ética, manifiesta en la reiteración de problemas relacionados con la conducta y compromiso en los personajes, el escritor y el lector. "Siempre he pensado que la literatura no nació para dar respuestas (...) sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real", declara en "Realidad y literatura en América Latina" (1980), a propósito de la función histórica y social de la literatura latinoamericana. *Obra Crítica/3* –edición de Saúl Sosnowski–, compilación de ensayos, cartas, entrevistas, reseñas, escritos entre 1967 y 1983, constituye la escritura política de Cortázar, otra forma de arraigo que la experiencia del exilio ha puesto en él a prueba. Considerado por algunos de sus detractores el escritor "franco-argentino", que se fue del país molesto por el "desborde popular" y la mediocridad cultural en la década del '50, aclara en una conversación con González Bermejo en 1979 que perteneció a un grupo de la pequeña burguesía antiperonista "que confundió el fenómeno Juan Domingo Perón, Evita Perón y una buena parte de su equipo de malandras con el hecho que no debíamos haber ignorado y que ignoramos de que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la primera gran sacudida de masas en el país; había empezado un nueva historia argentina". Pero su "despertar" a su condición de latinoamericano se produce durante su primer viaje a Cuba en 1962, donde descubre "un pueblo que ha recuperado la dignidad" después de ser humillado por españoles, "machadato", por Batista y por los yanquis. Por su acción política a favor de la revolución castrista, del régimen de Salvador Allende en Chile, de la Nicaragua de Ernesto Cardenal, recibió la amenaza de la Triple A, que le impidió retornar a su país: "A partir de 1973 descubrí de golpe que yo era un exiliado"; entonces supo que "escribir y leer es una manera de actuar" ("El lector y el escritor", 1978) pero, si apoyó con fuerte convicción el socialismo contra las dictaduras del Cono Sur, no cedió frente a los que le exigían actitudes incondicionales y una literatura panfletaria: "Nunca he conseguido ni conseguiré jamás esa síntesis ideal que pretenden muchos revolucionarios, según la cual escritor y político deberían ser la misma cosa –señaló en otra entrevista–. Cuando yo hago política, hago política, y cuando hago literatura, hago literatura. Aun cuando hago literatura con contenido político, como en *El libro de Manuel*, estoy haciendo literatura. Lo que trato es, simplemente, de colocar el vehículo literario, no diré al servicio, sino en una dirección que creo puede ser útil políticamente". Aunque en tránsito y desorbitado, Cortázar retornó para construir en el "páramo cultural" de los autoritarismos; exiliado de la literatura ortodoxa, abordó el pasaje, la galería, el *take* del jazz, el riesgo de la ejecución que conlleva la crítica.



Julio Cortázar

Lectura, vida y escritura

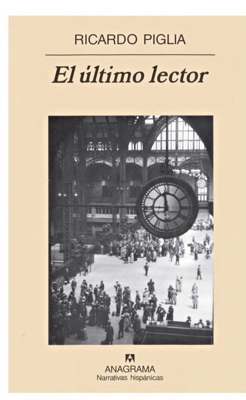
La producción ensayística de Ricardo Piglia es atípica: conjuga lo teórico y lo ficcional; une el discurso académico con el enunciado subjetivo que sorprende con afirmaciones revulsivas, con hipótesis fuertes y polémicas, siempre eficaces para emprender una lectura desusada de los textos. Su primer libro de ensayos –*Crítica y ficción* (de 1986 es su primera versión, luego aumentada)– es producto de una recopilación de entrevistas en revistas culturales y periódicos –*Tiempo argentino, Página/12*, *Clarín*, *Crisis*–, así como de ponencias en congresos y universidades argentinas y extranjeras –del Litoral, Yale–. Los "artículos" son discursos marcados por circunstancias extraverbales, delineados para ser pronunciados oralmente; más tarde, revisados y corregidos por el autor "tratando de mantener (...) el ritmo de la conversación oral". Casi todos están, además, influidos por el contexto histórico: los años '80 posteriores a la dictadura. Allí, ya organiza un sistema crítico cuyo interés está puesto en una "zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad". Por eso, en esa coyuntura política, el ensayo se orienta a develar la conexión entre el relato y el poder: "El poder también se sostiene en la ficción pues el Estado es una máquina de hacer creer". El país enfermo en cuyo cuerpo había que operar una cirugía mayor, metáfora utilizada por la dictadura, o la inquietante frase cifrada en las paradas de colectivos que pasaron a denominarse "Zona de detención" son leídas por Piglia como la estructura del relato de terror, que dice todo y no dice nada. Una de las muchas causas que, para Piglia, hacen de Arlt el gran novelista argentino es, justamente, haber captado en su narrativa la esencia de los mecanismos del poder que operan en el país: "el complot, el crimen, la falsificación". Con sus novelas, la literatura concretaría su potencia de construir en la realidad lo que

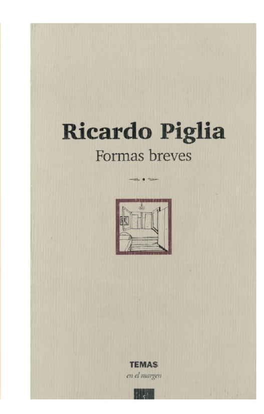


todavía no existe: la obra arltiana anticipa el Estado argentino de los '70. Asimismo, Piglia presenta en ese libro su canon "privado", que luego será recurrente: Arlt, Borges, Macedonio, Gombrowicz, Puig, el policial, Kafka. Otros dos libros del autor dialogan entre sí, trazando un arco a lo largo del tiempo: *Formas breves* (1999) y *El último lector* (2005). Una tesis que presenta trabaja la relación entre vida y ficción. El "epílogo" de *Formas breves* da una instrucción para este abordaje: los textos que contiene "pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura"; pues "la crítica es la forma moderna de la autobiografía". En tanto toda crítica presupone la lectura, la historia de vida de cada uno quedaría definida por lo que ha leído y los modos en que lo ha hecho. La afirmación de que "El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee" se expande y enriquece en *El último lector*. Si es posible hallar la vida en los textos, entonces no hay diferencia entre la ficción y la realidad: "todo es real; todo está ahí". Solo que la realidad trabaja "a escala real" y la ficción a escala reducida. Como Borges, Piglia asegura que "Lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño". Para fundamentar esta idea, los dos libros se abren con sendos relatos presumiblemente autobiográficos: la visita a una casa de Flores cuyo dueño ha fabricado una ciudad de Buenos Aires en miniatura; el hallazgo por parte de un joven Piglia de dos series de cartas escondidas en un mismo cuarto de hotel, por sus respectivos remitentes, que no sospechan esa intersección de destinos. Al estudiante recién llegado a la Capital, la ciudad le pone en la mano un cruce azaroso, propio de una novela. Ambas anécdotas operan

como los disparadores de un mismo postulado: la indiferenciación entre lo real y lo ficticio. *El último lector* no se propone hacer una historia de la lectura sino “una historia imaginaria de los lectores”. Entre ellos, ocupan un lugar de privilegio dos “escritores - lectores”: Borges y Joyce. Dos “últimos lectores” –lectores en el límite de sus posibilidades de lectura– son descriptos tal como se los ve en un par de “instantáneas”. Borges, en la biblioteca de la calle México, intenta descifrar las letras de un libro que tiene muy cerca: “Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven”. Joyce aparece con “un ojo tapado por un parche, leyendo con una lupa de gran aumento”. El libro es un homenaje a estas vidas consagradas a la palabra, hasta el final. En segundo lugar, los ensayos reflexionan acerca de los lectores imaginarios que han enseñado a leer a los hombres desde la inmaterialidad de su ser ficticio. El “lector salteado” de Macedonio, en el *Museo de la novela de la eterna;* la figura trágica del bibliotecario de “La biblioteca de Babel”, que va eternamente de un anaquel a otro buscando un presunto libro donde cree que está cifrado el sentido del universo. Don Quijote es el “último lector” de un género anacrónico quien, gracias a la lectura “alocada”, hace nacer la novela moderna. En sus libros críticos, Piglia se va construyendo a sí mismo como lector, tanto por el canon privado que instituye como también por su modo de leer lo que ha elegido. Su operación de lectura es el rastreo y rescate en los textos de “escenas” condensadoras que encierran las claves de constitución y de transformación de los géneros a lo largo de la historia de la literatura. En las escenas clave de ciertos libros están anticipados los géneros futuros o disimulados los nuevos que en esa instancia están siendo diseñados. El origen del acto de lectura como experiencia íntima y en soledad, en vínculo privado con el libro propio, requirió de ciertas circunstancias históricas que Piglia ve condensadas en un cuadro cervantino: “Leía incluso los papeles rotos que encontraba en la calle”, se dice en el *Quijote* (I, 5). “Podríamos ver allí la condición material del lector moderno: vive en un mundo de signos; está rodeado de palabras impresas.” En otro capítulo de *El último lector*, elige un texto donde Mansilla recuerda cómo su padre, al encontrarlo leyendo a Rousseau, le advierte que “cuando uno es sobrino de Juan Manuel de Rosas no lee *El contrato social* si se ha de quedar en este país, o se va de él si quiere leerlo con provecho”: “En esta escena (...) que transcurre en 1846, se cristalizan redes de toda la cultura argentina del siglo XIX. La civilización y la barbarie, como decretó Sarmiento”. Las transformaciones internas de los géneros y el nacimiento de otros nuevos –que aparecen cifrados en el interior de los textos– se materializan en un tiempo y en un espacio específicos. Según Piglia, en las novelas de Walsh, Saer y Puig están las marcas de la novela futura, de la literatura argentina que hoy se está construyendo. A lo largo de su recorrido lector, Piglia releva la función de la palabra escrita por medio de la imagen del “resplandor”: por ejemplo, la luz que media entre la lámpara ante la cual lee Flaubert y sus ojos; ante la cual Kafka pasa la noche escribiendo “como un hurón en su cueva”; el punto de luz infinito que emana del “aleph” borgeano. Capacidad iluminadora de la literatura que tiene “mucho que enseñarnos de la vida”.







Tapas de *Crítica y ficción; El último lector* y *Formas breves,* de Ricardo Piglia

En Piglia, las fronteras entre los géneros no son discernibles y parecen diluirse. En los textos ficcionales aparecen procedimientos propios del ensayo y en los teóricos, segmentos ficcionalizados.

El concepto de ensayo

"Los textos que contiene este libro", dice Saer en su prólogo a *El concepto de ficción* (1997), "abarcan un período de treinta y un años; los más antiguos fueron escritos en 1965 (...). Si los llamo textos es porque no sé qué otro nombre darles. Ensayos me parece demasiado pretencioso". A pesar de declaraciones como esta, los "textos" de Saer que comunican sus lecturas y reflexiones sobre literatura se asemejan al "cuarto en el recoveco", metáfora con la que el crítico Jaime Rest caracterizó el ensayo para señalar que alberga lo inclasificable de la literatura. Esos "textos" de Saer se editan como ensayos que, según él mismo explica en las "Referencias" de *El concepto de ficción*, surgen de intervenciones en coloquios, prólogos a libros, artículos recopilados en otros libros, trabajos dados a conocer en diarios como *Página/12* o *Tiempo Argentino*, "notas personales de lectura o de reflexión" publicadas en *Punto de Vista* o en revistas culturales o universitarias extranjeras. En los "textos" que Saer no se decide a denominar ensayos se reconocen también rasgos que Adorno subrayó en el género, como la resistencia a los dogmas o a los autoritarismos. "No es desde luego obligatorio que un autor de ficciones escriba textos críticos", afirma al presentar los que componen *La narración-objeto* (1999), pero "renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial". Ese autoritarismo industrial, que hace de los mensajes optimistas *best sellers* rentables, que disfraza las ganancias que se asegura con "respeto por la masa" (de compradores), no es el único blanco de ataque de los ensayos de Saer. Lo es también "el poder de los media, su alcance y el uso que hacen de ellos los grupos de poder" ("La literatura y los nuevos lenguajes", 1969) o la crítica literaria de la cultura oficial que abusa de los escritores y "ocupa" totalitariamente sus obras al imponer interpretaciones de ellas que se acomodan a la ideología dominante; Borges es para Saer uno de los "abusados" ("Exilio y literatura", 1980). Resistente a la consagración acrítica, Saer hace de Borges objeto recurrente de sus reflexiones, ya sea como tema central o en el carácter de interlocutor polémico o en el rango de ejemplo ilustrativo: distingue la narración de los géneros narrativos ("Borges novelista", 1981); repasa la definición de una identidad de la literatura nacional ("Literatura y crisis argentina", 1982); revisa la condición de lo imaginario para escandalizar "tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso" ("El concepto de ficción", 1989). Lo retoma con algún gesto desacralizante en "Borges como problema" en la colección de *La narración-objeto*. También se refiere a él, como caso típico del festejo de la violencia en el Río de la Plata, en *El río sin orillas. Tratado imaginario* (1991), un libro en el que recorre las catástrofes nacionales de "los últimos treinta y cinco años"; el autor caracteriza al texto como "un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina". Reconocido, consagrado, Saer ya cuenta con críticos que, como él hizo con Borges, no lo sacralizan y, al volverlo discutible, promueven más su lectura que su veneración. Del Saer que a principios de los '70 señalaba en los medios masivos a los enemigos mortales de la literatura, se pregunta Daniel Link, en un artículo de suplemento literario que ha pasado a ser parte de un libro: "A partir de *La pesquisa* (1994) y, sobre todo en *Las nubes* (1997), las novelas de Saer parecerían haber apostado a índices de legibilidad mayores que los que regían sus textos anteriores. ¿Hay que entender ese *abandono* como una actitud estratégica?". Link le dio la oportunidad al escritor de responder esa pregunta en una entrevista y Saer afirmó que no había abandonado sus postulados iniciales.





Tapas de *La narración-objeto; El río sin orillas,* de Juan José Saer



Tapa para *Sentido y riesgo de la vida cotidiana,* de Santiago Kovadloff



Tapa para *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos,* de Carlos Gamerro

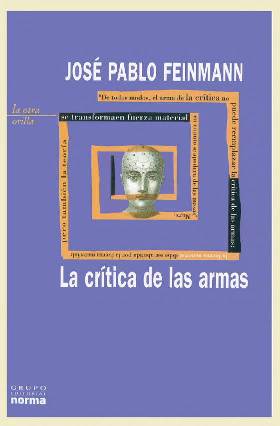
Tanteos, vacilaciones y conjeturas

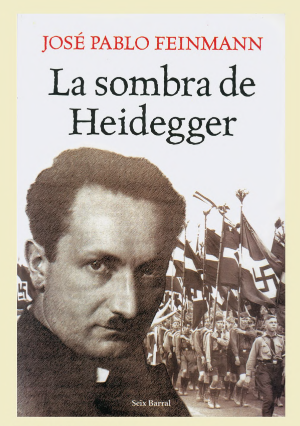
En el prólogo a modo de confesión del libro *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Santiago Kovadloff (Buenos Aires, 1942) sostiene: "Hice del ensayo –y no del tratado o del sistema– el territorio exclusivo de mis ideas que, por lo demás, no saben sino ser tanteos y conjeturas, vacilaciones en busca de alguna luz. (...) Lo cierto es que no busco ni propongo verdades cuyo relieve exceda su impacto sobre mi sensibilidad. Son, a lo sumo, verdades que me encuentran o que encuentro pero que de ningún modo sustento al amparo primordial de la lógica. No soy un exégeta y anhelo transmitir únicamente el efecto de ciertas ideas y de ciertos hecho sobre mi espíritu". De esta manera, el escritor ensayista, poeta y traductor del portugués, egresado de la carrera de filosofía con una tesis sobre Martin Buber, define la tarea realizada en gran parte de sus textos. Sus primeras publicaciones fueron libros de poesías, hasta que en la década del '80, buscando una salida a lo que Kovadloff consideraba un discurso altamente estructurado, se orientó hacia la ensayística en la que, por lo general, escribe acerca del pasado nacional inmediato. Son de esta época *Las manos del miedo* (1983), que reúne fragmentos de testimonios, poesías y ficciones poniendo en relación el holocausto y la última dictadura argentina. *Argentina, oscuro país: Ensayo sobre un tiempo de quebranto* (1984) es una compilación de escritos producidos en los dos últimos años de la dictadura, cuyo eje son los efectos de los regímenes totalitarios en la cultura ciudadana. *Por un futuro imperfecto* (1987) le hizo ganar el Premio Nacional de Ensayo. Siempre preocupado por los pormenores del presente, desde los '90 se dedicó a describir y analizar escenas de la vida cotidiana. En *La nueva ignorancia* (1991), a partir de sucesos como el Proceso, la guerra de Malvinas, la caída del marxismo, discurre acerca de la barbarie que subyace en los medios de conocimiento actual y en el acceso a la información. *Lo irremediable* (1996) presenta una tesis sobre el personaje bíblico de Moisés, en la que compara al fundador de las leyes de la religión judía con Edipo para justificar el espíritu trágico del judaísmo. *Sentido y riesgo de la vida cotidiana* (1998) indaga en los conceptos referidos a lo cotidiano, "la llamada vida diaria", su significado y su valor. Los ensayos producidos en esta última década tienen, en general, un estilo no articulado en torno de un tema central, sino a partir de divagaciones dispersas en las que combina la experiencia personal, la memoria, los sueños, la crítica.

Carlos Gamerro (Buenos Aires, 1962), escritor proveniente de la carrera de Letras y perteneciente a una nueva camada de ensayistas, dedica sus reflexiones –la mayoría publicadas en los suplementos literarios de *Página/12* y *Clarín* entre 2000 y 2006– a particularidades de la literatura argentina y la anglosajona y, sobre todo, a las relaciones posibles entre ambas tradiciones. Compilada en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (2006), la ensayística de Gamerro, como él mismo lo adelanta en el prólogo, asumiendo la posición de quien hace crítica de autor y no académica, "defiende el derecho a la primera persona y por consiguiente, a hablar desde los sentimientos y las emociones, un relativo derecho a la ignorancia o por lo menos a la irresponsabilidad bibliográfica (...), la decisión de escribir no en una jerga de especialistas o iniciados sino en un lenguaje accesible a los lectores cultos en general". Dividido en tres partes, *El nacimiento* aporta lecturas sobre escritores "de esta orilla", como Walsh, Borges, Saer, Bioy Casares; "de la otra orilla", como Hawthorne, Capote, Burroughs, y sobre Joyce y Beckett, a los que denomina "el puente" entre Buenos Aires y Dublín.

ENTRE-VISTOS

El arma de la crítica





Tapas de *La crítica de las armas* y de la 3ª edición de *La sombra de Heidegger,* de José Pablo Feinmann

MARÍA INÉS GONZÁLEZ

José Pablo Feinmann (Buenos Aires, 1943) es filósofo, ensayista, novelista, guionista de cine y colaborador permanente de *Página/12*. Lúcido ensayista, ha buceado sobre la violencia en la Argentina y la creación del concepto de nación: *El peronismo y la primacía de la política* (1974), *Filosofía y nación* (1982), *El mito del eterno fracaso* (1985) y *La sangre derramada* (1998) son algunos de sus ensayos. Pero *La astucia de la razón* (1990), *La crítica de las armas* (2003) y *La sombra de Heidegger* (2005) –las tres novelas que conforman una trilogía– son su proyecto más ambicioso desde el punto de vista estético e ideológico.

¿Puede decirse que un rasgo que define a esta "trilogía" es el hecho de que sean "novelas filosóficas"? ¿Remiten a *La náusea* de Sartre, presentada por usted en *La sombra de Heidegger* como paradigma del género?

El protagonista de *La sombra*, un filósofo alemán que, en 1944, está en París, lee *La náusea* y queda deslumbrado frente al descubrimiento de esa novela filosófica: la náusea es la sensación que tiene el personaje cuando siente que en el mundo el significado ha muerto; que no hay entre las cosas nada que las relacione. En verdad, quien establece el vínculo entre las cosas, desde la perspectiva subjetiva de Sartre, es el Sujeto. Y este no puede. Ahora bien, hay que diferenciar una "novela filosófica" de otra "protagonizada por filósofos que se reúnen a hablar de filosofía". Yo creo que estas novelas plantean problemas filosóficos políticos y generacionales: hay una reflexión densa y trágica sobre la generación de ese personaje que reaparece en ellas: Pablo Epstein. Pablo padece un cáncer por el que le amputan un testículo, lo que es una muy fuerte metáfora de una generación castrada: la de fines de los '60, que creía que el sentido de su vida coincidía con el sentido de la Historia. La novela se inicia con Pablo durante el Proceso y retrocede varios años, a una noche entre amigos, en la que se preguntan por el sentido de la filosofía y descubren que se están preguntando, a la vez, por el sentido de sus vidas, ya que el sentido del Sujeto es dejarse llevar por la Historia, que transcurre en la medida de sus propios deseos.

¿Cómo se resignifica esa misma pregunta acerca del sentido del Sujeto y de la Historia, en *La crítica de las armas*?

La crítica de las armas es la negación de todo lo que esos jóvenes discuten con seguridad en *La astucia*. El sujeto ya está quebrado; ha sufrido una castración con respecto a la progresividad de la historia, pensada hegelianamente, que era como la pensaba esa generación. La misma ruptura que le sucede en la Historia le ocurre también en su cuerpo. Y, finalmente, está la ruptura con la Patria, que se identifica con una madre que no muere nunca. Pablo, que metafóricamente murió muy joven, va a visitar al geriátrico a esa madre que él ve eterna como las desgracias del país. La narración empieza cuando Pablo dice que ha ido a matar a su madre en el Día de la Madre. Queda ambiguo si la mata o no pero sí queda claro que él no saldrá de su postración. Las novelas proponen también un planteo ético: ¿qué responsabilidad tienen el pueblo y los intelectuales de las decisiones que toman los que están en el poder? Toda *La crítica de las armas* está escrita para decir que este pueblo es culpable de lo que hicieron los militares en el poder. Los ejemplos más fuertes son dos: uno es el del muchacho al que



José Pablo Feinmann

Pablo ha ayudado a crecer comercialmente y una noche del '78, en una cena con diez personas –como alguien dice que Argentina ha perdido frente a Italia porque han penetrado 5000 guerrilleros al país y han desestabilizado el ánimo de la Selección– le grita que, por subversivos como él, Argentina no va a salir campeón. El otro, cuando su amigo Lucio está gravemente enfermo y Pablo no puede llegar al hospital por las marejadas que van a la final. Y a 500 metros está la ESMA, donde hay otros gritos y no el grito de gol de las masas en el estadio mundialista. Esta novela está diciendo: "este pueblo apoyó la matanza, la dictadura, se creyó todo o no le importó nada". *La sombra* está más centrada en la responsabilidad de Heidegger como el gran intelectual alemán. Un intelectual, si se acerca al poder, como lo hizo él, tiene que responder por ello. En 1933, cuando él es rector en la Universidad de Friburgo, ¿era visible Auschwitz? De hecho, ya eran visibles muchas cosas, como para que Heidegger se haga el distraído. Ahí, hay un filósofo genial que toma partido por el nazismo, cuando ya sabía su carga de violencia, antisemitismo y expansión territorial. Él usó la palabra muy intencionadamente. Habermas dice que los estudiantes entraban a su cátedra como alumnos y salían como oficiales. Después del fracaso, Heidegger adoptó hasta el final la táctica del silencio: solo dio un reportaje para que se publicara después de su muerte, y ahí tampoco se retracta de nada; al contrario, afirma que la democracia no es viable y sigue pensando en Alemania, como heredera de los griegos, con la misión de detener la devastación de la Tierra por el tecnocapitalismo. Él es un anticapitalista excepcional pero autoritario. Y los post-estructuralistas de izquierda, desde mitad de los '70, al caer el comunismo, buscan despegarse de Marx y de Sartre, y el gran anticapitalista al que toman como modelo es a Heidegger. Ahora, hay un escándalo porque acaba de salir un libro de Emmanuel Faye –*Heidegger, la introducción del nazismo en la filosofía*– y la cosa se pone espesa para Derrida, Deleuze o Lacan.

> Entre los ensayos y las novelas filosóficas de Feinmann, se tiende un puente a lo largo del cual transitan los mismos desvelos: la violencia como enigma indescifrable; la idea de una patria que ve morir, indiferente, a sus mejores hijos; la confianza en el recurso de la palabra frente al gesto autoritario.

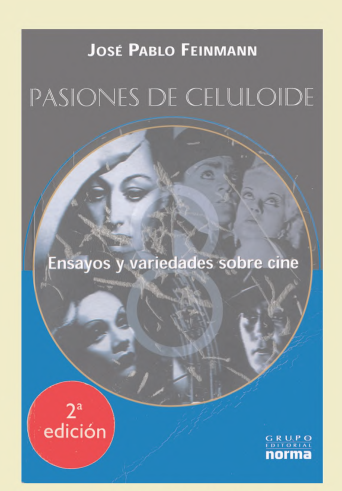
¿Qué relación hay entre los jóvenes intelectuales apasionados de la Alemania del '30 en *La sombra* y los de Argentina del '70?

Claras semejanzas. Heidegger está muy unido a las SA, que son el "ala izquierda" del nacional-socialismo, manejadas por Eric Rohm, que a partir de cierto momento piden una profundización de la revolución "nazi" por el lado del socialismo. Podríamos hacer un paralelo con la figura de Perón y la Juventud Peronista,

salvando las enormes distancias respecto de sus metodologías, finalidades y objetos sobre los que ejercían su accionar. Por un lado, unos y otros creían que estaban viviendo un momento excepcional y que ellos eran el Sujeto de la Historia. Por otro lado, la adhesión "forzada" a un liderazgo: las SA adhieren a Rohm y la adhesión a Hitler es forzada. Aquí la JP adhirió a Perón como la única forma posible para hacer la revolución.

En sus ensayos, se propone una acción política a partir de un modelo filosófico nacional que contemple el contexto concreto de existencia y no sea una copia de modelos importados.

Claro. ¿Cuál era aquí el sujeto de la revolución?: los trabajadores peronistas. Entonces había que hacer la revolución socialista desde el peronismo, ya que no existía una clase obrera organizada como lo plantea el marxismo. Entre las lecturas de época, fueron para mí muy importantes el *Facundo* y Alberdi, para responder a esa pregunta. En los '70, había que ser peronista. Y si se era marxista, había dos opciones: apostar por construir acá al sujeto revolucionario o meterse en las masas peronistas manejadas por ese líder manipulador y demagógico y crearle a Perón hechos de poder que él tuviera que aceptar. La JP le mentía a Perón y Perón le mentía a la JP. Cuando Perón decía –refiriéndose al Che–: "ha muerto uno de los nuestros", mentía; cuando la JP hablaba de las "20 verdades peronistas", también. Sobre todo, los intelectuales que queríamos una revolución a la cubana, siguiendo las ideas de John Cook, que expongo tanto en mis ensayos, como en *La astucia*. Creo que, dentro de los ensayos, "mi libro" de esa coyuntura es *Filosofía y nación.* Se lo ha acusado de "libro escrito en plena exaltación del populismo nacionalista" y,



Tapa de la 2ª edición de *Pasiones de celuloide,* de José Pablo Feinmann

en realidad, uno de sus valores es el de documento coyuntural. Si vos tenés que buscar dos ensayos míos escritos en los '70, son ese y *El peronismo y la primacía de la política* (1974), que Pablo Epstein quema en *La crítica de las armas*.

Hay zonas de sus novelas fuertemente ensayísticas y otras muy narrativas, en los ensayos. Una combinación de géneros.

Así es. En *La astucia* hay dos charlas muy teóricas: la de Marx y Felipe Varela –que reenvía al *Facundo*, al determinismo histórico y a los movimientos sociales precapitalistas–, en la que Marx le dice a Varela: "no dé la batalla porque usted va a perder ya que el progreso de la historia está con Mitre y las condiciones deben darse hasta ciertos extremos para que el proletariado pueda surgir". La otra es la mantenida con Cook, donde está toda la cuestión de la JP que he venido explicando.

En sus novelas y en sus ensayos aparecen unidas "política" y "violencia". ¿Es posible el ejercicio de la política sin violencia?

En primer lugar, quiero acotar el sentido que deseo dar a la palabra "violencia": "agredir con algo que puede ser letal o matar a alguien". La violencia del hambre, la ideológica son de otro tipo. La violencia política a lo largo de la Historia ha sido siempre matar al enemigo sin piedad, para ganar. Yo ya estoy absolutamente desengañado. *La sangre derramada* todavía proponía la utopía de una historia que redujera la violencia. Ahora creo que hay constantes en la naturaleza humana, como que "el hombre es el lobo del hombre", según decía Hobbes; que es un "ave de rapiña", como decía Nietszche; que en él prima la pulsión de muerte sobre el Eros, como afirma Freud. Pero sí creo en la escritura como camino para bajar los niveles de violencia.

¿Cómo se unen, en su caso, la pasión por el cine con la pasión por la escritura?

Mis dos libros sobre cine –*Pasiones de celuloide* (2002) y *El cine por asalto* (2006)– son literatura a propósito del cine.

¿Cómo ha contribuido el cine con su escritura?

Nada menos que para lograr construir tramas literarias. Cuando uní la historia y la filosofía, con los argumentos del cine –un poco de Hitchcock, de Ford, de Huston– se me empezaron a ocurrir historias para contar. Y la música fue la que me dio el ritmo de la prosa.

En *La sombra* se observa cómo el personaje, solo al ver las imágenes de los campos de concentración, cree en lo que ha escuchado. ¿Cuál es la potencia que tiene la imagen para el ser humano?

En ese caso la imagen es todo y juzga al Sujeto. Yo me pasé casi una noche mirando esa foto de un tipo que va a la cámara de gas, cuando escribí la novela. Y pensé que una imagen puede tener tal carga de acusación moral que te puede llevar a la muerte. Como al personaje.

Necesita ver... No le alcanza con las palabras...

En mi caso, se dan las dos cosas: ver y escribir. El texto de Sartre, *Las palabras,* se divide en "Leer" y "Escribir". Yo podría haberlo escrito dividiéndolo en "ver" y "escribir".

La travesía de la escritura

En julio de 1969, con la dirección de Héctor Schmucler, apareció una moderna revista, *Los libros*, dedicada a informar y comentar las novedades editoriales del mes, tratando de cubrir el espectro más amplio de géneros literarios y otras ramas del pensamiento y el arte. Con una duración de 44 números, es decir, hasta febrero de 1976, cuando el ascenso del gobierno de facto obligó su cierre, *Los Libros* muestra algunas transformaciones respecto de su plan original, que consistía en la publicación de reseñas y notas técnicas, destinadas a lectores que profesionalmente estaban ligados a la esfera de producción y circulación de libros: editores, libreros, correctores, críticos culturales, bibliotecarios, distribuidores. Los primeros años de vida de la revista contaron con la presencia de Guillermo Schavelzon como editor y con el auspicio de un consorcio de editoriales de Latinoamérica, como Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, Losada, Editorial Universitaria de Chile, Monte Ávila y Editora Central de Venezuela. Debido a este apoyo fundamental para la subsistencia de la publicación, se reemplazó a partir del número 8 el subtítulo "Un mes de publicaciones en Argentina y el Mundo" por "Un mes de publicaciones en América latina". Con el tiempo se consolidó como un espacio de puesta al día de las líneas teóricas y críticas tanto en el campo de la literatura como de las ciencias sociales: la lingüística, la semiótica, el estructuralismo, el psicoanálisis, el neomarximo, prestaron sus herramientas para el análisis de los textos recién aparecidos. *Los Libros* tuvo en su *staff* de colaboradores a Masotta, Pezzoni, Germán García, Rosa, Piglia, Ludmer, Rest, Gelman, Gramuglio. Hacia la década del '70, acorde con los tiempos que se vivían, vuelve a cambiar el lema que, a partir de entonces, sería "Para una crítica política de la cultura".



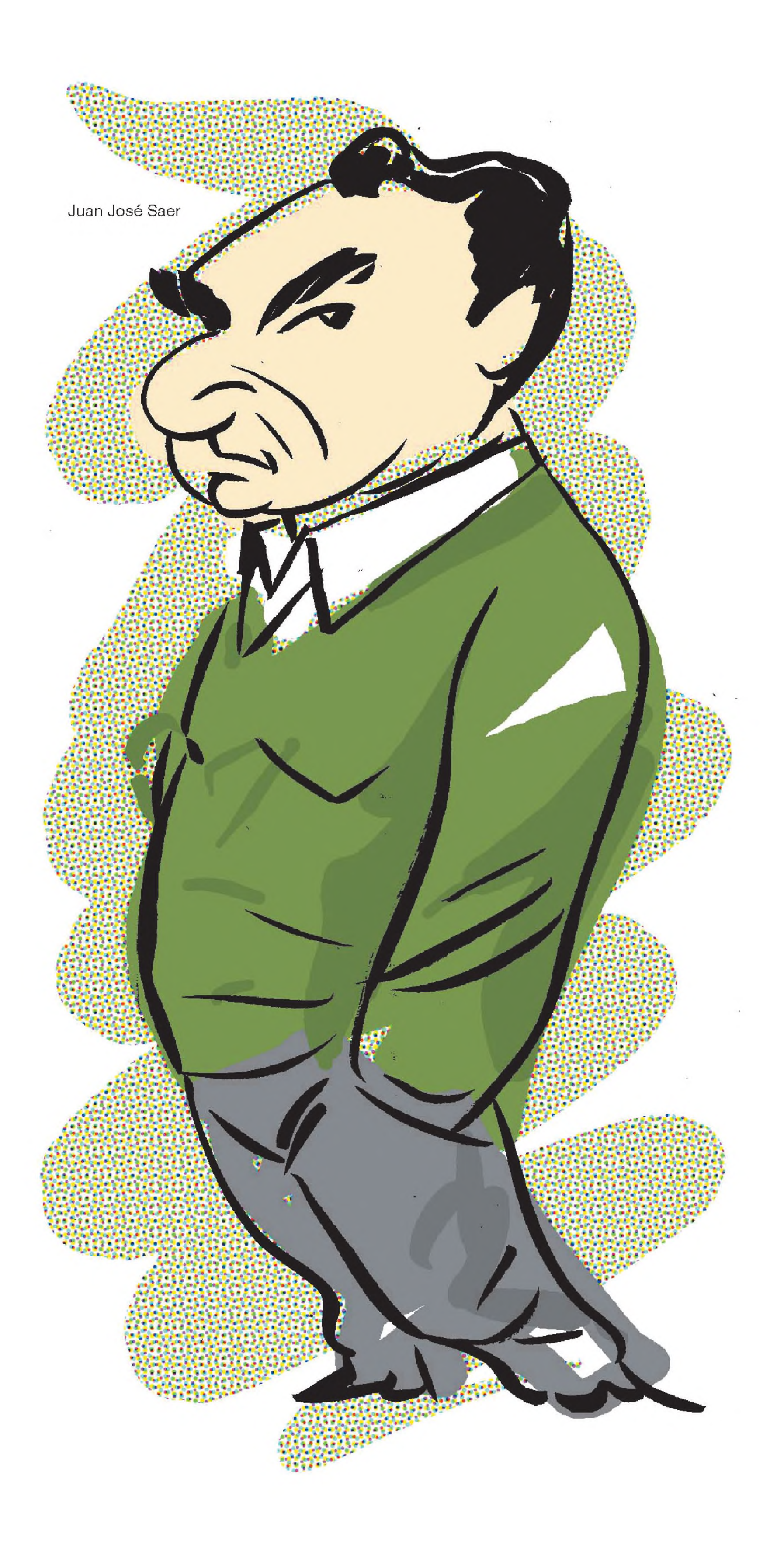
En 1972, Schmucler deja la dirección de la que se hace cargo un Consejo Editorial integrado por Sarlo, Altamirano, García y Piglia. Cuando la revista es clausurada en 1976, parte de este grupo se abocó al armado de una nueva publicación, *Punto de vista*, con el fin de recomponer el por entonces disperso campo intelectual argentino de izquierda. El primer número de *Punto de vista*, con la dirección "en ausencia" de Jorge Sevilla –quien siguió en el cargo los diez siguientes números– salió en marzo de 1978 de forma semiclandestina. Dado que la participación de intelectuales pertenecientes a la llamada "vanguardia revolucionaria" constituía un gran riesgo para la permanencia de la revista en pleno Proceso, los autores de las notas no hacían públicos sus nombres verdaderos, sino que firmaban con seudónimos tomados de personajes, en su mayoría, literarios: Altamirano era Carlos Molinari, Sarlo firmaba Silvia Niccolini, Piglia aparecía como Emilio Renzi y Viñas era Gabriel Conte Reyes. Con ajustes y renovaciones, *Punto de vista* mantiene su edición periódica hasta el presente, con el propósito de promover el debate intelectual e inaugurar hipótesis de lectura innovadoras sobre literatura y manifestaciones artísticas y culturales diversas. Tomando también como antecedente *Los Libros*, en 1988 aparece el primer número de *Babel*, otra revista sobre publicaciones dirigida por Jorge Dorio y Martín Caparrós, editada por la Cooperativa de revistas independientes que publicaba *El Porteño* y con Guillermo Saavedra como jefe de redacción. El objetivo de *Babel* apuntaba a llenar un vacío crítico y puramente analítico de la literatura que, ellos observaban, se iba perdiendo con el avance del tratamiento político de los temas culturales. María Moreno, Alan Pauls, Daniel Link, Luis Chitarroni, Jorge Panesi, Jorge Rivera, Matilde Sánchez, entre otros, son algunos de sus colaboradores frecuentes.

Antología

"(...) Lo del viejo mito argentino de la santificación de París (son términos de David) es algo que ha perdido todo interés, allá y aquí, salvo para los resentidos de la literatura, y como no es con ellos que vamos a hacer la revolución, le ponemos punto y se acabó. Yo no me vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezcan un atentado al individuo. No es culpa mía si, totalmente desconocido cuando me vine a Francia, mis libros *escritos en Europa* me han dado una notoriedad que puede llegar hasta el título de un libro de Viñas; ese tipo de reproches sólo tendrían sentido si me hubiera ido del país en plena actividad literaria, ya conocida y valorada. Me fui como un don nadie y no fue culpa mía si mis cuentos y mis novelas empezaron a encontrar lectores en América latina (...). Sobre mi supuesta 'esquizofrenia lingüística' es muy posible que Viñas tenga razón; no es algo que uno mismo pueda ver claro, pero seguiré esperando opiniones mejor fundadas (...). En cuanto a mi 'marxismo de festival' (...) reconoceré que Viñas tiene razón porque soy profundamente ignaro en teorías políticas; he dicho siempre que creía en la vía socialista y en una revolución que nos llevaría a ella, pero jamás he pretendido pasar por un marxista en el plano de las ideas.
(...) También le diré a David que tiene perfecto derecho, y quizá razón, cuando percibe un 'circuito de deterioro' (sic) que iría de *Rayuela* hasta *Último round*; pero tampoco es una cuestión sobre la cual puedo creerme omnisciente, aunque no me resulta difícil advertir una vez más la vieja exigencia del lector al escritor (...). Lamento que alguien como David Viñas interponga con tanta obstinación su propia imagen entre él y lo que lee, entre él y alguien que en lo más hondo, en lo que verdaderamente cuenta, está y estará siempre con gente como él, para luchar cada uno a su manera contra los verdaderos enemigos. (...)"

Julio Cortázar, "Carta a Raúl Sosnowski (a propósito de una entrevista a David Viñas". En: *Obra Crítica/3*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004

"(...) El exilio político de tipo coyuntural no es exclusivo de los escritores; que un escritor sea desterrado de su propio país porque no corresponde a las consignas ideológicas de los que gobiernan es un hecho que no refleja más que un aspecto del problema y que, cuanto más, hace solidario al escritor con los otros sectores de la sociedad que sufren la misma suerte. En un caso semejante el exilio es la consecuencia de un enfrentamiento ideológico, un aspecto del conflicto que opone permanentemente a los diferentes sectores sociales. Para una estimación correcta de las relaciones específicas entre exilio y literatura, es preciso que la praxis misma de la literatura se vuelva problemática, sin que se oponga necesariamente y de manera explícita, en sus posiciones ideológicas inmediatas, al poder político, el cual mediante el exilio, la conspiración del silencio, la represión, decide que sea inexistente.
De este modo es más instructivo conocer la situación real del escritor y el estatuto de la literatura en una fase permisiva o relativamente permisiva del desarrollo de una sociedad para estudiar la estructura profunda de esta sociedad, que el destino personal de algunos escritores en los períodos en que la crispación de las contradicciones sociales refuerza los mecanismos represivos del poder político.
Puede decirse que la situación conflictiva del escritor es un elemento permanente de nuestra sociedad y que el exilio político no es sino una forma circunstancial que toma ese conflicto. Ciertos hechos que parecieran con-


Juan José Saer

tradecir esta afirmación, como las alabanzas permanentes y desmesuradas que la cultura oficial tributa a la obra de Borges, cuando se los examina en detalle no hacen más que confirmarla. Borges se convierte en un escritor oficial no por la singularidad de su obra, sino al contrario, por la interpretación abusiva que el poder político hace de su liberalismo al hacerlo coincidir con sus abstracciones totalitarias (lo que históricamente, en sentido más vasto, es coherente en la medida en que, en el siglo XX, el liberalismo desemboca directamente en el fascismo). Lo que se anexa de Borges son sus declaraciones políticas relativas al peronismo, al socialismo, al ejército, etcétera, al mismo tiempo que se considera su obra un objeto cerrado, inabordable, casi sagrado. Toda crítica a esta obra es asimilada al terrorismo. Para el gobierno (representado en este caso por los *mass media*) el corpus borgiano está fuera de discusión, como la derogación de la Ley de Asociaciones Profesionales o la existencia del ejército. Como en su realidad textual la obra de Borges rechaza un dogmatismo semejante, puede considerársela como una obra ocupada en el sentido militar del término. Este hecho que salta a los ojos debería destruir cualquier ilusión sobre un eventual acuerdo, en Argentina, entre una praxis responsable del oficio de escritor y la cultura oficial."

Juan José Saer, "Exilio y literatura". En: *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997

Bibliografía

FORNET, JORGE, "Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia".
En: Drucaroff, Elsa (dir.), "La narración gana la partida", en Jitrik, Noé (dir.),
Historia Crítica de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Emecé, 2000.
GIORDANO, ALBERTO, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005.
GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO, *Revelaciones de un cronopio.*
Conversaciones con Cortázar, Buenos Aires, Contrapunto, 1986.
HERRERA, VERÓNICA, "Babel, una lectura". En: Congreso Internacional
Fines de Siglo y Modernismo, Universidad de les Illes Balears, Palma, 2001.
LINK, DANIEL, *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía, 2006.
ORTEGA, JULIO; YURKIEVICH, SAÚL (coord.), Cortázar, Julio, *Rayuela*, México, Colección Archivos, 1992.
RIVERA, JORGE, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
SOSNOWSKI, SAÚL, "Julio Cortázar ante la literatura y la historia".
En Cortázar, Julio, *Obra Crítica/3*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.
YURKIEVICH, SAÚL, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Minotauro, 1997.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, año XXXV, Nº 234/236, Buenos Aires, 1977.
P. 994, *Pintura del Mercosur*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 2002.
P. 996, CORTÁZAR, JULIO, *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1, México, Siglo XXI editores, 1986.
P. 996, CORTÁZAR, JULIO, *Último Round*, México, Siglo XXI editores, 1998.
P. 996, YURKIEVICH, SAÚL, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Minotauro, 1997.
P. 999, PIGLIA, RICARDO, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
P. 999, PIGLIA, RICARDO, *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
P. 999, PIGLIA, RICARDO, *El últimos lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
P. 1000, SAER, JUAN JOSÉ, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
P. 1000, SAER, JUAN JOSÉ, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
P. 1001, GAMERRO, CARLOS, *El nacimiento de la literatura argentina*
y otros ensayos, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2006.
P. 1001, KOVADLOFF, SANTIAGO, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé, 2004.
P. 1002, FEINMANN, JOSÉ PABLO, *La crítica de las armas*, Buenos Aires, Norma, 2005.
P. 1002, FEINMANN, JOSÉ PABLO, *La sombra de Heidegger*, 3ª ed., Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
P. 1003, Archivo *Página/12.*
P. 1004, FEINMANN, JOSÉ PABLO, *Pasiones de celuloide*, 2ª ed., Buenos Aires, Norma, 2004.

Auspicio:



gobBsAs